

Núm. 27  
Novembre  
1996



TEMPS MODERNS

"SA  
NOS  
TRA"

Obra Social  
i Cultural

# Cinema Negre

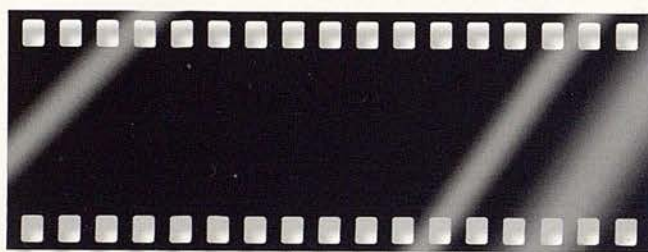




# Editorial

El més destacable d'aquest mes és parlar-vos

del cicle de



que podreu

contemplar cada dimecres, a les 20 h., amb la pro-

gramació que trobareu a les pàgines d'aquest número.

## TEMPS MODERNS

Revista mensual  
Novembre 1996. Núm. 27

### Edita

Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Telèfon 72 52 10  
Fax 71 37 57  
Imprimeix

Gráficas Planisi, S.A.  
Diposit Legal: P.M. 648-1994

### Director

Jaume Vidal Amengual

### Sots-directora

Francisca Niell Llabrés

### Secretari de redacció i assessorament lingüístic

Manel-Claudi Santos

### Consell de redacció

Miquel Pasqual, Andreu Ramis,

Albert Ribas, Josep Rosselló

### Col·laboradors

Jeroni Salom, Miquel Roca,

Pere Estelrich i Massutí,

Domènec Garcias, F. Javier

Sánchez-Cuenca, Francesc

Rotger, Elena Ortega, Joan

Obrador, Antoni Serra, Toni

Roca, Matias Vallés, Toni

Figuera, Camilo José Cela

Conde, J. A. Mendiola, Claudio

Klynhout, Biel Amer, Valenti

Valenciano, Enrique Lázaro,

Jorge Martí, Josep Franco,

Miquel López Crespi, Antoni

Bernat, Reynaldo González,

Joan Bover, Jaume Pomar,

Francisco J. Díaz de

Castro, J.C. Llop, David Dasola,

Entom, Ignacio Martín

Jiménez, José Carles

Romaguera, Joan Tortella, Iñaki

Revesado, Gràcia Sarión.

### Dibuixos

Margalida Bennassar

### Fotos

Arxiu Centre de Cultura

"SA NOSTRA"



David Desola Mediavilla

L'excés és l'adjectiu que millor qualifica el festival de Sitges d'enguany, tant en el desenvolupament del mateix, com en el punt final del lliurament de premis, (alguns d'excessivament previsibles i altres d'excessivament arriscats):

Si bé el de la millor pel·lícula i fotografia va recaure en el film que tothom esperava "The Pillow Book", del prestigiós cineasta Peter Greenaway, autor de productes tan curiosos com "El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante", "El vientre del arquitecto" i "El contrato del dibujante", per contrapartida, la menció especial i el guardó al millor guió va anar a parar al

ella una espurna insalubre a lo John Watters i una estètica de moderna sèrie "B" al estil Jess Franco (tot plegat, una combinació impactant que pot arribar a indignar a l'espectador; concretament, vaig comptar dotze persones anant-se de la sala durant la projecció).

El premi de la crítica i el de la millor direcció se'ls va endur merescudament la pel·lícula iraní Gabbeh de Moshen Makhmalbaf i el del millor actor el consagrat James Woods per El corredor de la muerte que retorna al problemàtic tema de la pena de mort. Una altra sorpresa la va protagonitzar l'exhuberant Melinda Clarke, que contra tot pronòstic va acon-

En la secció "Premier" cal destacar la gran acollida que va tenir el film Dead Man del director Jim Jarmush, amb el sempre eficaç Jonny Deep, i que mostra una visió innovadora i atípica del western convencional.

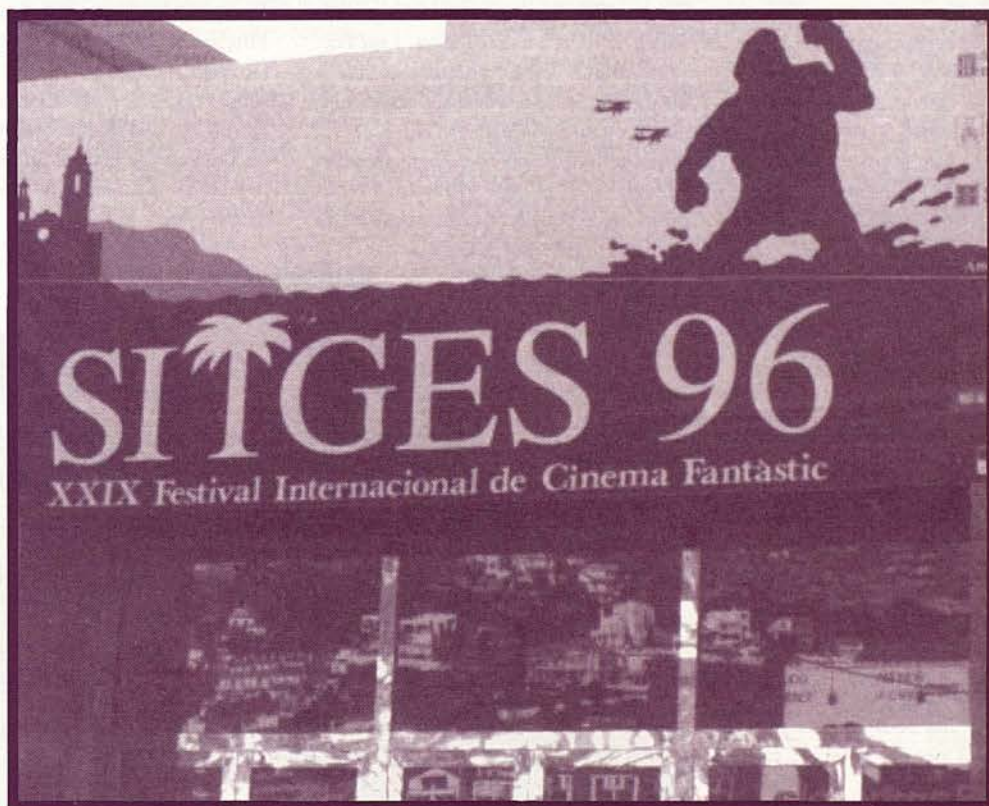
Per altra banda, la dosi excessiva de "Glamour" la va protagonitzar el carismàtic Bad Boy del cinema independent ("?) americà, Quentin Tarantino, que va presentar a concurs un curtmetratge allargat en el qual tan sols exercia de productor; la roda de premsa posterior va ser un despropòsit d'enginy tarantinià que va eclipsar el veritable fi de la trobada i va posar en un incòmode segon

pla el director i la protagonista de la pel·lícula que es presentava: Curdled, també traduïda amb un títol, si més no, hilarant Tu asesina que nosotras limpiamos la sangre, la falsedat de la presentació va arribar fins al punt que un periodista va demanar que s'apartessin els responsables del film per tal de fotografiar en solitari al monstre Tarantino.

El pol oposat d'aquesta "moguda Kitch" americana el trobem a la presentació d'una deliciosa fàbula hongaresa Haggvallogva Vaszka de Peter Gothan, en la qual amb prou feines es va reunir un grup de trenta perso-

nes i que en el posterior forum, amb la impagable presència del director, va disminuir a una dotzena d'interessats.

Per a un servidor va ser la màgia d'aquest relat fantàstic (que difícilment arribarà a les pantalles comercials) el que va donar a Sitges el carisma de festival d'àmbit local i autènticament independent del que sempre hauria de gaudir. ♦



film més controvertit i estrambòtic del certamen: "Fotos", "opera prima" del director canari Elio Quiroga (és força remarcable l'actitud de la crítica que va respondre amb xiscles l'atorgament d'aquests premis). La veritat és que qui subscriu aquestes línies encara dubta si aquesta pel·lícula ratlla la frontera d'allò sublim o es perd en l'abisme de la ridícula, i si bé estic d'acord en què parts del film van des de la pitjor època de Buñuel fins a la millor d'Almodóvar, també inclouria en

seguir el premi a la millor actriu per La lengua asesina, una coproducció Anglo-Hispana del barceloní Alberto Sciamia. En l'àmbit dels efectes especials, era d'esperar que sortís triomfant la pel·lícula The Frighteners traduïda al castellà amb el patètic títol de Agárrame esos fantasmas i que ens mostra una nova faceta del director "Gore" reciclat Peter Jackson, (després de la seva etapa de "sang i fetge" ja ens va sorprendre amb un excel·lent drama fantàstic: Criaturas celestiales).





Josep Franco

**E**s un gènere amb coincidències explícites amb els gèneres de ciència-ficció i fantàstic. De fet, les fronteres no estan gens clares. També, òbviament, el podem relacionar amb fets psicològics.

Tres serien les característiques generals del gènere. 1.- Inclusió d'elements fantàstics en el món natural, allò que Freud va anomenar seguint Schelling, allò estrany, i que implica una incursió del món de l'imaginari en el món simbòlic, un trencament de la cadena signífica entesa com a articulació, que ens farà observar el món natural des d'una perspectiva diferent i inquietant. 2.- Necessària implicació de l'espectador en el film, siga mitjançant la identificació o la rarefacció. I, 3.- La sol·licitació dels pressupòsits en què es fonamenten les nostres expectatives.

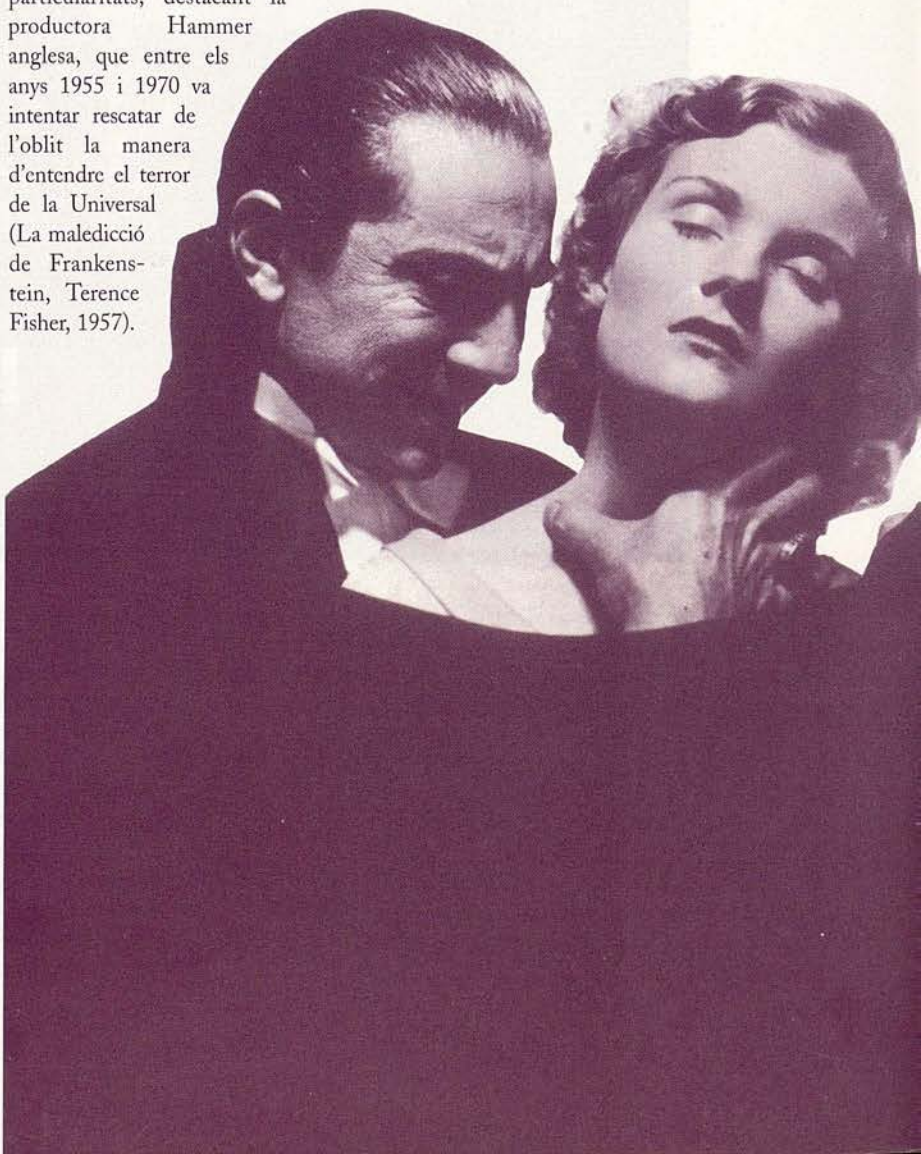
Els aspectes que conformen a aquest gènere són: 1.- El surrealisme i la seva capacitat anímica de conèixer allò ocult en l'home, de deixar que surtin a la superfície elements inconscients. 2.- L'expressionisme, que intenta estirar, deformant-les, les peculiaritats més caracteritzadores del personatge en qüestió. 3.- El romanticisme, amb la seva mirada particular sobre el paisatge, la natura, i la consideració de la vida com una glòria que s'ha de prendre tot d'una i individualment. I, 4.- La psicologia que pretén descobrir claus internes de l'home pensant, tot i apropant mite i logos.

Les influències literàries en aquest gènere són evidents: des de la novel·la gòtica anglesa, passant per les obres de ciència-ficció, noms com Mary W. Shelley i Frankenstein, o Dràcula i Bram Stoker, o Robert Louis Stevenson i Dr. Jekyll i Mr. Hyde, etcètera, van junts. La inspiració literària va des de la còpia més absoluta a l'ús molt matisat. Entre els elements importants en la construcció del terror cal anomenar la tasca del maquillatge i la dels efectes especials. De l'evolució del gènere, es podria parlar de tres etapes fonamentals: 1.- La iniciació europea, que s'inscriu en l'etapa silent del cinema, amb una forta dramatització i posada en escena (Haxan, Benjamin

Christensen, 1920), que es consolidarà amb l'expressionisme alemany (El gabinet del Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919) o d'altres models (El Golem, Paul Wegener, 1920; Nosferatu, F.W. Murnau, 1922). 2.- La concentració de la Universal com a productora més representativa, anys trenta i quaranta, i la incursió de la maquinària de Hollywood en el gènere, on els elements terrorífics, en darrera instància, estan controlats per la ciència, amb representants tan magnífics com Bela Lugosi, Boris Karloff, Lon Chaney jr. i John Carradine, com a actors; directors com Whale (La núvia de Frankenstein, 1935), Browning (La parada dels monstres, 1932), Florey, Kenton, Tourner (La dona pantera, 1942, per a la RKO, on Lewton comandava, i on l'excel·lència del fet anormal no podia ésser controlat per la ciència, a diferència de les propostes de la Universal). I, 3.- La dispersió sorgida des de la Segona Guerra Mundial i en la qual apareixen diverses posicions nacionals, cadascuna amb fortes particularitats, destacant la productora Hammer anglesa, que entre els anys 1955 i 1970 va intentar rescatar de l'oblit la manera d'entendre el terror de la Universal (La maledicció de Frankenstein, Terence Fisher, 1957).

Ja en la màgia de Méliès hi ha qui veu un cert terror. Certament, qualsevol fira implica l'atractiu d'un món no massa conegut on és possible l'encís, però jo no parlaria de terror; sinó és que pensem amb una fira caligariana, que sí que el conté. També a les sèries de Feuillade hi ha qui troba cert terror, on solament hi ha una ambientació fantàstica.

Volíem esmentar finalment que la continuació del gènere en cada país, després de la dissolució definitiva com a codi reconeguda per tothom, produeix els films més significatius. Baste recordar: La nit del caçador (Charles Laughton, 1955), La màscara del dimoni (Mario Brava, 1960), Psicosis (Alfred Hitchcock, 1960), La llavor del dimoni (Roman Polanski, 1968), El diablo sobre ruedas (Steven Spielberg, 1971), L'exorcista (William Friedkin, 1973), La profecia (Richard Donner, 1976), El resplendor (Stanley Kubrick, 1980), etcètera. ❖





Inaki Revesado

L'edició d'enguany del Festival de Cinema de Donostia ha tengut quatre coses que, sens dubte, recordarem tots els que hi hem estat: la manca de rostres del *star system* americà (ni falta que feien), les immenses coes per poder aconseguir una entrada, la considerable quantitat de bones pel·lícules programades i el polèmic palmarés confeccionat per un jurat ple de personalitats del món cinematogràfic.

Una bona Secció Oficial, amb pel·lícules de Bob Rafelson, Tony Scott, Francisco Lombardi, Bertrand Tavernier, Carlos Saura, Imanol Uribe, Pilar Miró, Gracia Querejeta, Mira Nair...; i una sorprenent selecció de films per a la secció de Zabaltegi on varem poder gaudir de títols ja vistos -i alguns d'ells premiats- en altres festivals.

Si encara aquesta garantia no fos suficientment atractiva, quedava la possibilitat de revisar la filmografia de Tod Browning (i la seva magnífica *Freaks* programada fa poc per "SA NOSTRA"), donar una altra oportunitat a l'oportunisme d'Eloy de la Iglesia, o recuperar films anticomunistes que en el seu dia agradaren molt a Franco i al senador McCarthy.

## SECCIÓ OFICIAL

*Capitán Conan* de Tarvernier era per a molts la millor de les pel·lícules a concurs. És un film que recorda un altre títol seu, *La vie et rien d'autre*, ja que en ambdós denuncia l'absurd de les guerres. També gaudia del vist i plau de crítica i públic la segona pel·lícula de Gracia Querejeta *El último viaje de Robert Rylands* i, encara que alguns la consideraven excessivament lenta, la seva absència en el palmarés és totalment imperdonable.

El sol, que tan difícil és de veure en aquella ciutat, arribà a les pantalles de la mà d'un dels films que més va sorprendre, el de l'argentí Eduardo Mignogna, *Sol de otoño*, amb dues magistrals interpretacions de Federico Luppi i Norma Aleandro, en una història senzilla i càlida que parlava de la possibilitat de trobar l'amor quan sembla que aquesta porta ja ha quedat tancada. *Taxi* i *Tu nombre envenena mis sueños* no varen convèncer tant com *Bwana*, encara que la Concha de Oro amb la que aquest film va ser premiat sigui un poc exagerada.

Tots aquells que dis-

frutarem amb *Mucho ruido y pocas nueces* de Keneth Branagh ens varem veure sorpresos amb *Noche de Reyes* de Trevor Nunn (el mateix qui va dirigir fa molts anys *Lady Jane*), una divertidíssima i magnífica adaptació de Shakespeare amb uns actors excel·lents (Helena Bonham Carter, Richard E. Grant, Nigel Hawthorne o Ben Kingsley).

## ZABALTEGI

L'èxit de públic (semblava que tot Sant Sebastià estava dins les sales) va fer impossible trobar entrades per una de les pel·lícules més apetitoses de Zabaltegi, *Secrets and lies*, que ja guanyà la Palma d'or a Cannes, però malgrat això, hi ha altres títols que si varem poder veure i que segur no passaran desapercibuts per les cartelles dels propers mesos.

Hermosíssima *Beautiful thing*, història d'amor gay entre dos adolescents britànics que es troben i s'estimen sense traumes ni pors; mediterrània *Ferie d'agosto*, que ha guanyat el David de Donatello a la millor pel·lícula italiana d'enguany, on es fa una crítica a la febre turística i on els personatges estan molt ben treballats, tant, tant, que segur que entre ells hi podríem trobar el nostre veí; commovedora *Ponette*, amb la qual la seva protagonista de només quatre anys aconseguí el premi a la millor interpretació femenina a Venècia, l'actriu sap mostrar el dolor d'una manera increïble, la pel·lícula és realment bona però si la nina fos la meua filla jo no hauria permès rodar moltes de les escenes; polèmica *En el nombre del hijo* que guanyà el premi del públic i de la joventut, on se'ns presenten els dubtes d'unes mares davant la decisió dels seus fills (membres de l'IRA) de dur la seva vaga de fam fins a les darreres conseqüències; agosarada *Más que amor frenesí* que recorda un poc les primeres pel·lícules de Pedro Almodóvar i que serà

segur un èxit de taquilla, ja que té tots els ingredients: actors joves, nit, sexe, coca, amistat...; tendre *El dedo en la llaga* (amb Juanjo Puigcorbè i Karra Elejalde), on la solidaritat queda exal-

tada fins al límits de la utopia; freda *Tras el silencio* (de la directora de *Cautivos*), on es planteja la qüestió de si un pare separat (que ara viu amb un altre home) és més adequat per tenir la custòdia del seu fill que la seva mare que conviu amb un imbècil que maltracta el nin; dolenta *Esperanza y Sardinias*, sense cap ni peus; incomprendible *Tres vidas y una sola muerte* de Raul Ruiz i de la qual es diu que és la pel·lícula més comercial de la seva carrera (¿?).

Tot això i un poc més donen deu dies en què Donosti ens acosta el cinema de tot el món, de Madagascar fins a Xina, de Nova Zelanda fins a Argentina, deu dies màgics que hom sempre tornaria a repetir.



## PALMARÉS

"Concha de Oro" Ex Aequo  
*Bwana* d'Imanol Uribe (Espanya) i *Trojan*  
*Eddie* de Gillies Mackinnon (Irlanda)

Premi Especial del Jurat  
*Engelchen* de Helke Misselwitz  
(Alemanya)

"Concha de Plata" al millor director  
Francisco Lombardi per *Bajo la piel*  
(Perú - Espanya - Alemanya)

"Concha de Plata" a la millor actriu  
Norma Aleandro per *Sol de otoño*  
(Argentina)

"Concha de Plata" al millor actor  
Michael Caine per *Blood and Wine*  
(Gran Bretanya)

Premi del Jurat a la millor fotografia  
Javier Aguirresarobe per *Bwana* (Espanya)

Premi del Jurat  
Pedar de Majid Majidi (Iran)

Menció especial del Jurat al director artístic

Guy-Claude François per *Capitain Conan*  
Menció especial del Jurat

A la jove actriu Ingrid Rubio per *Taxi*  
(Espanya) ♦







# L'estirp de Lilith

Manel-Claudi Santos

No podem esperar res bo d'elles. Són la companyia que les nostres mares no voldrien mai per nosaltres. Provoquen les passions més desfermades i els homes són capaços de les majors baixeses per fer el seu gust. Representen la contrafigura de l'ideal femení més tocat i parat: si la dona ha de ser maternal, difícilment les trobareu acompanyant els nins a l'escola a primera hora del matí, entre altres coses perquè consideren que tenir fills és una pèrdua de temps que no fa més que entrebancar les seues aspiracions i perquè, normalment, a aquelles hores encara deuen estar acabant la penúltima copa; si la dona ha de ser fidel al marit, és molt probable que utilitzin els serveis del darrer amant que s'han trobat entre els llençols per carregar-se el cònjuge i quedar-se amb l'herència; si la dona ha de ser sexualment passiva, elles establiran les normes del joc amorosos i a continuació les infringiran tantes vegades com vulguin; si la dona ha de ser bella (però no gaire) i beneïta (tant com sigui possible), aquestes bruixes acostumen a combinar una bellesa molt per damunt allò que es considera honest i una intel·ligència que posa al

descobert la curtor congènita de tots els homes que les rodegen. Fredes i calculadores, no malbaraten la seua extraordinària imaginació a la recerca de la darrera innovació culinària que deixi satisfet el marit que arriba tan cansat de la feina, sinó que ells s'hauran de cuinar el mateix bistec de cada dia i fer l'escurada perquè elles encara són de compres

"amb una amiga". I si fas una festa, es fiquen amb calçador dins d'aquell vestit vermell tres talles més estret i es posen a cantar la vostra cançó vocalitzant d'una manera que sembla que s'estiguin menjant tots els vostres companys de l'oficina allà mateix, al jardí de ca teua davant la barbacoa, perquè aquestes coses només passen a Nord-amèrica i, si és possible, en blanc i negre.

Definitivament, no són d'aquest món, com ho demostra el fet que el cine "negre" americà ens n'hagi parlat tant. A nosaltres, mediterranis que no podem ser res més que catòlics o no ser res, sempre ens ha sorprès aquesta insistència que a ells els ve de la Bíblia i de la

l'avantatge, però, que entenen perfectament els personatges d'aquestes donotes, descendents de Lilith, la primera dona de nostre pare Adam segons la mitologia hebrea, de la qual es va divorciar perquè no acceptava que només ell duigués fulla de parra. Més o manco, vaja. I a partir d'aquí la seua discòlida descendència ens l'han mostrada sota la carn tumultuosa de Jane Greer, Lizabeth Scott, Barbara Stanwyck, Lana Turner, Ava Gardner, Bette Davis, Marilyn Monroe, Kim Novak o Gloria Grahame entre moltes altres. De les santes i patidores filles d'Eva jo només record el nom de Doris Day/Meg Ryan, però sempre he pensat que es tractava de personatges escapats d'una pel·lícula de



tradició jueva. Ser protestants requereix un esforç intel·lectual molt més gran que no ser catòlics, per començar perquè t'has d'haver llegit la Bíblia de dalt a baix, mentre que els catòlics en tenen prou amb un rajolí d'aigua damunt del cap a una edat en què ningú sap llegir res i després viuen de rendes. I no en parlem dels jueus, molt més soferts, amb

dibuixos animats de Walt Disney. Les altres, les pecadores, les de veres, sabem que no te'n pots fiar, que s'hi passen hores esmolant-se les ungles assegudes a una butaca, que mentrestant pensen, que sobreviuen perquè saben llepar-se les ferides com les moixes, sabem que són dolentes. Fins i tot molt dolentes. Però ens agraden tant. ♦

He estat rica i he estat pobre, i, creu-me, rica és millor  
Debby (Gloria Grahame) a Bannion (Glen Ford) a *The Big Heat*, 1953





# El sueño eterno: Western dels nostres dies

Ignacio Martín Jiménez

**E**l western escenifica la lluita de l'home contra la incivilització (en sentit estricte): contra el medi ambient inhòspit, però al mateix temps contra el seu confús món de sentiments, d'instints: el desert val també per l'escenificació del cos, de la pulsio destructiva, del gaudi desmesurat (articulat, per altra banda, en la figura d'aquell indi que, erigit com a magnitud pura, "en atac", és incapaç d'articular cap altra paraula que no siguin els gairebé orgàsmics crits); aquell espai on l'heroi ha de dur la paraula fundadora (la llei, la raó, la moral i una altra casta de discursos protectors: les barreres de tot tipus, element central de la iconografia del western). Escenificació, doncs, ni més ni manco que d'allò que significa ser home, el sentit fundacional, anàloga a altres universos mítics que exerciten la mateixa operació simbòlica (pensem ara en el paral·lelisme entre l'indi —o el seu equivalent primari, el bandit sense límit— i els gegants de la narratologia grega primitiva).

A la darrerria d'aquest discurs per naturalesa clàssic, ja amb l'amenaça de la descreença respecte d'uns valors que amenacen descomposició, el cine negre relativitza aquesta operació fundacional: el seu heroi encarna també el claobscur, la marginalitat, el dubte. Només un miracle, que espera impacient l'espectador, sembla fer possible que sigui precisament ell qui sostengui un món de virtut, de famílies, de vides ordenades... de tot allò que a l'antiheroi li manca (precedent: l'heroi fordian).

Centram la nostra mirada en un dels fotogrames d'aquella col·lecció de magnífiques natures mortes tenebristes que constitueix el bon cine "negre". A *El sueño eterno* les relacions visuals i compositives, les que marca l'enquadrament, l'angulació, la distribució de les masses sobre "el quadre", o la llum, per citar alguns factors, adquireixen una disposició significativa: parlen, diuen tant com el diàleg o l'acció. En el cas del fotograma que comentam, els valors de l'aspror despleguen el seu omnipresent joc conceptual: el mitjà exterior sembla ser una còpia de l'ànima irregular dels seus personatges, i la seva moral producte de la sobreil·luminació en unes zones de contrast amb espais de penombra (entenent per què es justifica el capell d'ala ampla

en una seqüència interior?): una moral, vaja, voluble, en absolut assegurada per endavant com si passa en el relat clàssic, i que per tant s'ha d'anar forjant amb el pas del temps, en aquella evolució que ha de mediar entre aquesta habitació d'skay barat i l'absència absoluta de guarniments a les parets, de cortines "cutres" i sofàs rebregats (o bé el seu absolut contrari, el món d'excessiva luxúria dels altres espais matriu del negre: el casino...), i un espai on sí entra la llum del dia, familiar, civilitzat, moral.

La composició aguditza l'acció dramàtica: dos grans eixos, configurats per les respectives parelles (que també rimen en la forma de vestir, en el pentinat, en la posició —Bogart i Bacall són figures

tal vegada aquesta sigui la clau d'aquest impressionant fotograma: l'un i l'altre, l'amenaça de confusió entre els dos universos de cada un dels costats del mirall (en el sentit d'*Alicia en terra de meravelles*): la parella que ha de gestar-se com alguna cosa més que no dos cossos-estàtues (els de la dreta), que ha d'aprendre a vèncer la temptació de l'ús de la màscara fàcil, del seu engrapat fàcil i insensat (ho entenguin en les seves diferents acepcions), que ha de sobrepassar el límit del narcisisme (l'inusual contrast entre l'elegant vestir i l'inedequada, com a tal, "llar" que habiten: ¿no han reflexionat mai sobre l'obsessió del gènere negre en les condicions d'habitabilitat de les cases del gàngster i del detectiu?; més enllà del seu



simètriques — i en la direcció de la mirada: la de la parella asseguda conduent cap a la pistola), marquen un contrast generat per les dues diagonals que doten el pla d'una geometria summament angulada (convergent en la pistola generen una "zeta" invertida), respecte a la càmera que se situa en una posició significativa: no exactament identificada amb els protagonistes, però sí en un registre pròxim (no podem sucumbir a aquell relativisme moral de l'antiheroi, encara que sí hi estem pròxims: res a veure amb la mirada rectilínia de la càmera del cine clàssic). Parella, doncs, contra parella, separats per un eix de simetria la posició del qual, i no és fútil, ocupa un mirall. Un mirall?:

interès urbanístic, ¿significa res això?). La perversió que encarna la parella de gàngsters es troba a un sol pas d'aquella altra que s'asseu pròxima i simètrica en un sofà, a la dreta, encara no com un registre familiar, quotidià: fins a un cert punt, l'amenaça de confusió, la proximitat entre tots dos grups humans (aquell fred i hieràtic, en posició divergent respecte a la càmera, aquest recollit i precàriament aïllat pel braç del sofà, en posició centrípeta respecte al punt de vista de la càmera), la coexistència entre el bé i el mal, i el perillós punt on es concita la ignició (el mirall: el miratge), són una bona metàfora de la genuïna manera de ser del cine negre. ♦

El policia (Ward Bond) aguantant l'estàtua del Falcó Maltès i pregunta:

— Això pesa molt, de què és fet?

Philip Marlowe (Humphrey Bogart): — De la mateixa matèria que són fets els somnis.





# Escenografia o posada en escena del film *Noir*

Josep Franco

La posada en escena és el mecanisme segons el qual es crea un món per a la càmera, es controla el decorat, la il·luminació, el vestuari i el comportament dels actors. Segurament és l'aspecte formal del cinema que més retén la nostra memòria, potser perquè és el més constant al llarg d'una pel·lícula, allò que li dona el *look* característic i definitori.

Anant una mica més enllà, la posada en escena serà la cosa que més ens servirà per tal de parlar de versemblança, del seu grau de realisme. Allò que haurem d'analitzar a l'hora d'avaluar un film (la seva posada en escena) de realista o no, serà la *funció* que realitza aquesta al bell mig del film, sense referir-nos a cap altre element extern: com està motivada la posada en escena, com canvia o evoluciona, com funciona en relació a les formes narratives i no narratives, etcètera.

Com tot allò que té a veure amb el cinema, la posada en escena intentarà crear un univers intern que siga coherent entre les peces que hi intervenen. La coherència interna no exclou cap possibilitat, solament que obliga al sistema posat en marxa a no contradir-se a si mateix. Però tan versemblant (realista) pot ser el cinema de Lumière com l'il·lusionista de Méliès, per molt irreal i al servei de la imaginació que es vulga aquest. La preparació de l'escena, doncs, el seu control previ, és la posada en escena, terme oficial francès, *mise-en-scène*, que significa posar en escena una acció i que en principi s'aplicava a la pràctica de la direcció teatral, extenent-se posteriorment a la pràctica de la direcció cinematogràfica.

Pel que fa al *cinema negre* aquesta preparació és molt acurada. Hem de tenir en compte que el *cinema negre* es realitza sobretot als estudis, i més concretament en espais interiors, siga de nit o de dia, però tancats. Dificilment veurem un gàngster a la llum del dia, sinó és el típic guardaespalles poc espavilat fent un encàrrec a l'hora en què tots dormen. A les senyores que acompanyen aquests personatges mai les veurem al sol: li fugen com si foren vampires, *femme fatale*. En tot aquest petit espai un xic engominat i fumejant, fer encabir totes les peces no és tasca fàcil: segurament la feina de l'*script* o de la *script* en aquest gènere és de les més complicades. La pròpia planificació (plans curts tot el temps) així ho indica.

Decorats i escenaris. Certament l'actor molt sovint passa a ser una peça secundària passejant-se al bell mig d'uns decorats. La funció dramàtica de l'escenari, en aquests casos, supera amb escreix a la del propi actant. Aquest pot ser pre-existent, de localització prèvia, o construït, amb voluntat realista i versemblant, o d'inspira-

ció molt més lliure. Associat al decorat apareix l'atrezzo, els objectes que participen activament de l'acció. Pel que fa al *cinema negre*, *film noir*, podem dir que els decorats solen ser creats expressament, sense referent "naturalista", i la versemblança s'aconsegueix al bell mig del text: fent coherents els altres elements de la posada en escena amb els decorats. Decorats molt expressionistes, que tenen vida pròpia, on els protagonistes suporten, com poden, el pes de les seves angústies, metaforitzades en l'espai escènic nu d'àngel. Espai que acollirà, atrapant-los, els personatges que hi habiten. La marginalitat en que es mou el *film noir* no permet espais oberts on poder respirar generosament i, per tant, seran llocs tortuosos, un xic sordids, difícil de travessar, adensats en la seva miniatura d'humanitat. Aquí els objectes atrezzo seran les cigarretes, els barrets, les pistoles, els cendrers, els gots de beguda, les joies, els diners, les sabates, els vestits de les senyores, la baralla de cartes, les notes confidencials, els cotxes, etcètera.

Pel que fa al vestuari i maquillatge, que és un altre element de la posada en escena, cal destacar que alguns poden convertir-se en peces d'atrezzo i passar a formar part del sistema narratiu de la pel·lícula, com ara els revòlvers dels gàngsters, com diem. Podem ressaltar el vestuari respecte del decorat o a l'inrevés, i fins i tot, anul·lar-los mútuament. No cal dir que en el cas del *film noir* sempre és el decorat allò que sobresurt, encara que el vestuari dels personatges també siga molt definitiu i característic: propi del món marginal en què es desenvolupa la història, sense perdre mai l'elegància inherent a una ànima turmentada. El vestuari estarà sempre, doncs, al servei de les estructures narratives i temàtiques de la pel·lícula.

Decorats i escenari, vestuari i maquillatge que tindran una funció importantíssima: dir del personatge principal i de l'ambient on es mou, amb una petita mirada al quadre, tot allò que altrament s'hauria d'explicar amb moltíssimes paraules. Si es tracta del gàngster principal, el luxe l'ha de delatar ostentament. Si és un secundari, el podem trobar una mica embrutit amb petites humanes: freqüentment llocs poc recomanables i potser vesteix alguna vegada descordament. La dona del capo serà d'alt *standing*. La del segon s'emporta alguna buf-

tada. El detectiu o el policia que acompanyen o protagonitzen aquests mons solen anar adequadament vestits en públic, encara que no li arriben ni de lluny al gran gàngster, la dona del qual sol estar enamorada (enlluernada) del gran coratge que mostren, pobres com són. Superen amb elegància els segons, això sí, i els guardaespalles, veritables monstres de la creació, tipus *frankensteinians*, trassumptes del poc enginy que has de tenir si vols sobreviure devora un capo de la màfia.

Íntimament relacionat està el maquillatge, que arrodoneix l'aspecte que volem que tinga el personatge. Tanmateix, els personatges del *film noir*, fortament caracteritzats pel seu propi físic, no necessiten de molt més adobs per tal de tenir la fisonomia cercada i, en qualsevol cas, es temptarà que els homes, tan marcadament masculins aquí, sembli que no en porten, de



maquillatge.

La il·luminació dirigeix la nostra mirada i defineix textures mitjançant els reflexos, crea ombres inherents i projectades, ajuda a definir la nostra percepció de l'espai, delimita la profunditat i el volum dels objectes, unifica els personatges i en destaca els protagonistes, segons la seva qualitat (intensitat), direcció (frontal, lateral, contrallum, contrapicada i cenital), font (de to alt o baix) i color. Pel que fa al *cinema negre* dominarà la direcció lateral i de to baix, perquè sobresurtin les faccions dels protagonistes i les seves ombres hi participin del drama i l'aventura de la llum. Generalment s'utilitza el blanc i negre, més filosòfic i expressionista que el color, encara que en la disseminació del gènere, de

*gàngsters i thriller*, també s'utilitza el color. El moviment de les figures és un altre tret de la posada en escena. Entenent per figures persones, animals, objectes, robots, i qualsevol cosa que pugui ser animada en la pantalla i expresse sentiments o pensaments. La interpretació de l'actor del *cinema negre* serà molt mesurada i controladora dels gestos, encara que les seves expressions facials puguin ser dures i marcades i la seva veu tinga una personalitat pròpia. La versemblança d'aquells anys de depressió econòmica no deixava gaires possibilitats per als gestos excelsos. Ara ens poden semblar molt estilitzades aquelles actuacions, però aleshores es veien com a molt realistes i pròpies dels baixos llocs de la societat: sobre qui pesa l'angoixa vital no es pot moure molt alegrement i s'ha d'adequar a la causalitat de la narració i les convencions del gènere on cada casella demanava un tipus determinat d'interpretació. A més a més, com que es tracta d'un gènere on els primers plans abunden, els gestos han d'estar perfectament calculats perquè no acaben sent exagerats.

Finalment, hem de considerar que la posada en escena conté un gran nombre de factors purament espacials (moviment, diferències de color, equilibri dels diversos elements i variacions de mida) i temporals (compàs, tempo i accent) que guien les nostres expectatives i condicionen la nostra visió de la imatge. Les funcions narratives de la posada en escena en el cas del *cinema negre* són fonamentals i ajuden moltíssim a seguir l'argument i la història. Els elements estilístics han d'estar fortament caracteritzats, l'atmosfera carregada, l'espai claustrofòbic, els personatges radicalment ancorats al seu destí, i gairebé mai hi haurà possibilitat de fugida. El món del *cinema negre* és tancat i les peces han de funcionar sincrònicament perquè l'objecte estiga perfectament arrodonit.

En realitat és un d'aquells mons en què qui es mou no surt a la foto: el posat és fonamental, i res no es pot deixar de la mà. És el gènere que més ressò popular va tenir en el sentit que més s'adequava a la constitució d'una societat en continu canvi i on les aspiracions d'èxit més es mostraven a les clares. ♦

— L'única cosa que m'interessa és destruir-te.  
Smith Ohlrig (Robert Ryan) a Leanora Eames (Barbara Bel Geddes) a *Caught*, 1949



# Música negra

— Negra? Vols dir Jazz, Blues? Parles de Gospel? Tal volta del Rap?

No, el títol vol fer referència a la Música emprada en les pel·lícules de cinema negre. La de compositors com Dimitri Tiomkin (*Angel Face*), David Raskin (*Laura*), Miklos Rozsa (*El abrazo de la muerte*, *Perdición* o *La jungla de asfalto*), Max Steiner (*Sueño eterno*, *Cayo largo*), Ray Webb (*Retorno al pasado*), Adolph Deutsch (*El salón Maltés*) o fins i tot Henry Mancini. (\*)

— Mancini? Creus que Mancini es pot considerar compositor de bandes sonores de cinema negre?

Doncs mira per on, Mancini és l'autor d'una de les pel·lícules de cinema negre més emblemàtiques: *Sed de mal*. Així que ben bé el podem posar en aquest llistat. Hi ha de ser obligatòriament, vaja.

— De veres que alguns dels noms citats em sonen nous. N'hi ha alguns que no havia sentit mai.

Com sempre passa, els noms amb els quals identifiquem un film són els dels protagonistes, els dels actors que donen vida als personatges principals. Després venen els directors i en alguns casos, pocs, ens venen a la memòria els autors de les bandes sonores.

Per exemple si parlem de David Raskin, quants cinèfils penses que l'identifiquen? Quants de melòmans, fins i tot? Pocs, molt pocs. Però en canvi si parlem que és

l'autor de la Música de *Laura*, ah! ja el tenim identificat, no? Otto Preminger, Dana Andrews...

— És cert. En molts casos la Música no ocupa el primer lloc en el rànquing de la popularitat. Però aquest és un dels seus valors, passar sense fer renou. Quan en una escena d'una història ens adonem que la Música hi és, malament, vol dir que la cosa no funciona.

I tots aquests noms que he citat abans, Rozsa, Steiner, Webb, Tiomkin, el propi Mancini, tots saben estar al seu lloc, vull dir que saben fondre la partitura amb la trama. Agafem, per exemple *El abrazo de la muerte* amb un Miklos Rozsa en plenitud d'idees, o *Retorno al pasado* amb un Roy Webb impactant, o, per què no? *El Sueño eterno* amb un Max Steiner com sempre inspiradíssim, no debades era nét del gran Richard Strauss.

— Però Steiner no era americà?

No, va viure i triomfà a Hollywood, però Maximilian Raoul Walter (que aquest era el seu nom complet) va néixer a Viena el 1888, i abans de viatjar a Amèrica (cosa que feu el 1929) treballà per Europa com a director i compositor amb cert renom.

Però aquest podrà ser tema de properes divagacions, Steiner, per si sol, mereix un comentari a part. ♦

(\*) Els noms de les pel·lícules apareixen segons la seva versió en espanyol.



— Pel que sé, una vegada és una excessiva vegada.  
Julie Benson (Jane Russell) a Nick Cochran (Robert Mitchum) a *Macao*, 1952





# Rostres sense nom

Javier Matesanz

Són molts els rostres sense nom que habiten la nostra memòria de cinèfils. Molts grans actors de segona línia, mai no de segona línia, que ompliren els nostres somnis cinematogràfics des de l'anonimat. Després ha resultat que es deien Sterling Hayden, Steve Cochran, Robert Cummings, Peter Lorre, Paul Sorvino, Ben Johnson, John Ridgely, Lionel Barrymore o, els que després foren grans protagonistes del cinema negre, Dana Andrews o Edward G. Robinson, entre tants d'altres. Però a mi m'era igual. Jo el que volia era veure'ls a la pantalla. Eren les seves cares el que m'era familiar i em feien sentir les pel·lícules més a prop.

Quan vaig créixer, la curiositat es va dilatar en proporció, igual que la meua capacitat de retenció, i vaig començar a relacionar cares i noms, llinatges amb mèrits, quan allò realment valuós era la seva presència. Aquells gestos coneguts que podien dignificar un film per ells tots sols. Aquells senyors que sortien sempre, sense exigir la glòria de les seves grans interpretacions i que, mentre li donaven la rèplica a l'heroi corresponent, feien gran el gènere i de la pel·lícula un clàssic.

I és que el cinema és un art fet en equip, i tothom sap que una magnífica pel·lícula és la suma d'un important nombre de magnífiques petites parts, que per la seva mida són menys rellevants o deixen de ser imprescindibles. ¿Què hauria estat dels films noir sense aquells "scarface" d'efímera aparició, sense els matons estufats que mai no podien amb en Humphrey, sense els pistolers que mai no encertaven el tret per darrere i morien en silenci a mans de l'heroi als

pocs minuts de la seva aparició? Simplement, el cinema negre no existiria.

Per aquest motiu, alguns dels grans genis del gènere no varen poder resistir la temptació de formar part d'aquesta galeria d'insignes secundaris. De contribuir a la iconografia breu d'una època inoblidable del setè art. Em refereixo, per exemple, a l'Orson Welles de Sed de mal o del Tercer hombre o a l'Edward G. Robinson de Cayo Largo, que encarnaren en aquests films personatges tant o més emblemàtics que altres de caire protagonista desenvolupats al llarg de la seva trajectòria, com

un bon moment. Sempre hi ha llampecs d'inspiració. Hereus directes i dignes dels grans mestres que segueixen, amb els obstacles que la difusió informativa posa avui a l'anonimat, les passes dels grans desconeguts que des de l'ombra arrodonien els films que brillaven al voltant dels rutil·lants James Cagney, Humphrey Bogart i companyia. Quins són aquests? Sí home, com es diuen? Sí... caram, el pinxo dramaturg de Woody Allen, que feia de mafiós a Una història del Bronx i de poli violent a Mullholland Falls. Punyetes! I aquell coix de Sospechosos habituales, el millor film negre recent, que també feia d'assassí a Seven. Fotre,



va passar en moltes ocasions amb els treballs dels esmentats actors amb rostre i sense nom.

Però aquesta tradició, com totes aquelles que el pas dels anys ennobleixen en lloc de rovellar, ha perdurat de manera aïllada, tot i que el cinema negre no viu

com es deia? I aquell altre, petit, nerviós i de dit fàcil i ràpid. El de les fel·lacions de la Sharon Stone..., el que va fer Ojo público. Ah sí!, Chazz Palminteri, Keven Spacey i Joe Pesci. Però que importa el nom si són secundaris de primera. ♦

**Glen Ford:**

- Segons les estadístiques, al món hi ha més dones que cap altra cosa, llevat d'insectes.  
a *Gilda*, 1946





# L'estil San Quintin

Elena Ortega

**D**urant els primers anys trenta, els actors Edward G. Robinson, Paul Muni i Spencer Tracy varen ser contractats per reemplaçar algunes de les grans estrelles que no es varen adaptar al sonor. La recent experiència teatral de tots ells en obres ambientades en el món dels gàngsters, va influir en l'obtenció dels seus primers papers i, per alguns, en tota la seva carrera professional; George Raft i més envant Humphrey Bogart s'hi varen unir, especialitzant-se en aquesta classe de films. El gènere dels gàngsters, popular anys anteriors, va renèixer amb l'arribada del sonor. Aquesta innovació permetia traslladar a la pantalla qüestions tan rellevants pel gènere com les amenaces i confessions, els tractes, l'udolar de les sirenes, els tirs i la crepitació de les metralleres, i en particular l'argot, aquell llenguatge que feia que els diàlegs no ho semblassin.

L'escriptor W.R. Burnett defensava aquesta paradoxa: els diàlegs s'havien d'assemblar a la manera de parlar dels americans i no a l'anglès literari. Aquesta creença va du el jove Burnett, que procedia d'una influent família d'Ohio, a fer-se recepcionista d'un hotel de Xicago per amarar-se de l'atmosfera d'aquella ciutat i aprendre l'slang dels baixos fons. Prest va escriure una novel·la inspirada en la vida d'Al Capone, de la qual va sorgir *Little Caesar* (1930), pel·lícula que va obtenir un gran èxit per ser la primera que mostrava la realitat a través dels ulls del gàngster. "En lloc de tractar-los com a criminals —va declarar Burnett— els vaig tractar coma éssers humans, què enen si no?"

Burnett es va traslladar a Hollywood on va escriure i va col·laborar en diversos guions, per exemple a *Scarface*. Tot i que ell s'estimava més ser l'autor de les novel·les (*High Sierra*, *Saint Johnson*, *The Asphalt Jungle*, etc.) i que d'altres suassin redactant el guió.

Un dels guionistes que "varen suar" escrivint *Scarface* va ser Ben Hetch; a pesar que ell es vantava d'haver-lo fet en set dies. Encara es discuteix sobre si va ser Hetch o el director del film, Howard Hawks, qui va introduir el tic en el peronatge interpretat per George Raft de fer voltat constantment una moneda (introduït per donar una certa credibilitat a Raft, que segons sembla no era un actor massa convincent). El mateix Al Capone va demanar personalment a Raft pel sentit d'aquell gest, a la qual cosa l'actor va contestar amb indiferència que no era més que un detall escènic. Cria en els tuguris de la Novena Avinguda de Nova York i especialitzat en papers de gàngs-

la seva novel·la, els drets de la qual per la pantalla varen ser adquirits ràpidament per la Warner Bros per 8.500 \$. Una primera adaptació va desvirtuar la novel·la convertint-la en el fracassat film titulat *Hembra peligrosa*. Una segona temptativa, que va introduir serioses modificacions en el text original, va donar lloc a la pel·lícula *El diablo* coneció a una dama, la protagonista de la qual, Bette Davis, va manifestar que aquell paper era una de les pitjors basòfies que havia realitzat en tota la seva vida.

A la fi, l'any 1941, John Huston, convençut que ningú havia sabut adaptar la novel·la, va proposar a Jack Warner dirigir *El Halcón Maltés*, el qual va consentir sempre que el guió fos satisfactori. Abans d'iniciar-ne l'escriptura, Huston va encarregar a la seva secretària que descomposàs el llibre en les seves respectives escenes i diàlegs. Inexplicablement, aquell text preliminar va arribar al despatx del mateix Jack Warner, qui, complagut amb allò que pensava que era el guió definitiu, va comanar la direcció del film a un desconcertadíssim Huston.

*El Halcón Maltés* va ser filmat amb un estil fotogràfic gairabé documental, responsable d'aquella atmosfera nua, ombrívola i claustrofòbica tan característica del cine negre. Mentre que alguns autors opinen que aquell gènere provenia de certs

directors alemanys refugiats als Estats Units, que varen importar amb ells l'estil dominant als estudis de la UFA, uns altres addueixen que la causa era una qüestió pura i simple d'economia. Als estudis de la Warner, productora tan sobria que alguns l'anomenaven "*San Quintin*", una pel·lícula on predominàs la foscor i la pluja era ben acollida perquè contribuïa a amagar la poca qualitat dels seus decorats. ♦



ters, George Raft va ser un autèntic model pels pistolers professionals. Si Raft els va ensenyar a vestir (la camisa i la corbata blanques varen ser creació seva), Bogart els va ensenyar a parlar, usant aquell to gutural tan seu.

Després de ser rebutjat per Edward G. Robinson, George Raft, Paul Muni i altres, Humphrey Bogart va acceptar interpretar el paper de Sam Spade a *El Halcón Maltés*. Havien passat deu anys d'ençà que Dashiell Hammet va publicar

— Ho he aconseguit, mamà, el cim del món!!  
Cody Jarrett (James Cagney) a *White Heat*, 1949





Toni Roca

# L'home que conduïa un Ford, model 1945, matricula de l'estat de New York...

**O**bscura encara la ciutat. Set trenta de la matinada. A poqueta llum. La ciutat, però, és industrial i negra. El Ford, model, probablement, 1945, de vell motor i color nou (blau metàl·lic, és clar) sortia amb precaució del garatge. Volia ploure sobre el paisatge però tot fou inútil encara que desesperat. Qui, com era el conductor del Ford, model 1945, d'impossible matrícula de l'estat de New York? Tot era una trama ben tramada. Es tractava, simplement, d'anar creant un clima, una atmosfera de cinema negre ara que tot just era tardor. La tardor —... "tot s'esfalla amb la tardor, ja era vell el trobador", cantava, un

terra roja, botifarra i botifarró, paisatge d'octubre/novembre...

Però aquest, malgrat tot, no era el tema encarregat. El tema encarregat (telefònicament) induïa a fer pensar el lector a una lectura imprescindible on les característiques més pròpies del cinema negre —ja sabeu: gàngsters, comissaris, fiscals del districte, belles rosses, dones esvalotades, pólvora, crits i disbauxes... foren els protagonistes més principals de la història. Bé. Tornem, doncs, a evocar el llarg travelling, el primer pla, ¿o contra-pla?, la panoràmica essencial del Ford, model 1945, matrícula de l'estat de New York,

litat que aquell home a bord d'un automòbil blau fos el director de The Maltese Falcon, The Asphalt Jungle? Sí. Altra vegada, sí. I mai perfectament, tot el contrari. Doncs bé: obscura la ciutat encara i entre la boira esmicolada de mica en mica, un petit, daurat reflex de sol volia fotre cullerada i aportar a tot aquell clima terrible d'ansietat, angonya i desesperació la necessària quota de llum filtrada més enllà de la tenebra... Després, en enfilat el cotxe l'autopista enorme i d'una rara bellesa espiritual, l'home protagonista principal i a la vegada "guest-star" o convidat de pedra evocà dins el fons de la seva memòria de funeral la gran desfeta

de Minnesota. La gran desfeta de Minnesota? Sí, la desfeta paorosa quan una colla de miserables atacaren la sucursal del Manhattan Chase Bank (tota una institució al país dels EUA) amb resultats encara més deplorables que els obtinguts per aquells desgraciats personatges de Reservoir dogs. Tota la informació de la gran desfeta de Minnesota aparagué el dia següent a les planes centrals (però també a la portada) de La Veu de Minnesota, el rotatiu comarcal més famós i prestigiós de tots els rotatius comarcals de la comarca. Llavors —coses tendres de la vida tendra— l'home que semblava, o era, John Huston, plorà. Plorà com una magdalena. Els fets, els fenòmens i els esdeveniments del viure quotidià eren això. Però l'home que conduïa de matinada



temps, a un país, Joan Manuel Serrat— que iniciava a l'illa de les illes els primers clams, l'epileg, tal vegada, d'una estació plena d'aigües, humitats, capvespres de morts, campanades de morts, tots els sants, diada del fidels difunts, panellets,

quan a trenc d'alba sortia del garatge. Sortosament, ¿el conductor observat de perfil tenia un aire, o una flor, que evocava el rostre de director de cinema expert en el gènere "negre" anomenat John Huston? Sí. I pitjor seria riure. ¿Era rea-

un Ford, model 1945, amb matrícula de Nova York, tenia 45 anys d'edat. De professió, advocat. Casat. Amb dos fills (nen i nena). Vivia a Dakota del Sud i sempre sempre se'n recordava de la gran desfeta de Minnesota. ♦

— Una vegada vaig fer una cosa equivocada.  
Swede (Burt Lancaster) a *The Killers*, 1946





# El negre del blanc i negre

Antoni Serra

**S**om un home estrany (malgrat que, per ara, no m'hagin sortit brànquies) i, en conseqüència, un comentarista cinematogràfic de gusts un xic estrambòtics i indisiplinats. Ho sé, i això fa que sovint m'hagi de refugiar en el sac que guarda els registres més poc convencionals, per més que alguns companys de cau em siguin profusament incòmodes.

Bé, doncs, ara que he de parlar de «negres» en cel·luloide, em veig obligat a fer una confessió prèvia: em molesta haver de parlar de negres, de gèneres i, en general, de tot un gruix de terminologia convencional que de vegades funciona més com un estigma que no simplement com a punt de referència. La màquina de consumir té aquests riscos: pot provocar rebuig fins i tot en els cercles suposadament més addictes. I és així, no tan sols pel que fa a la cinematografia, sinó també a la literatura. Crec saber què és una bona novel·la o una bona pel·lícula —n'assumeix el perill d'equivocar-me, com faria qualsevol individu que no es consideri imbuït de la gràcia papal—, però no me n'entenc de colors: negres, roses o grocs. En tot cas, puc dir com a escriptor que sovint m'han emblanquinat, això sí, cosa que, d'altra banda, ha succeït i succeirà a mig món per imperatiu de l'altre mig.

I tanmateix, no puc ignorar que hi ha hagut alguns escriptors prou valorats per mi, l'obra dels quals, considerada «negra» per alguns crítics, catedràtics universitaris de birret i editors amb pocs escrúpols, han traslladat al cinema amb més o manco encert. Gairebé sempre, o majoritàriament, amb poc encert. Aquests escriptors són: Raymond Chandler, Dashiell Hammet, Edgar Wallace, Edgar A. Poe, Conan Doyle, Charles Williams, James M. Cain, Georges Simenon, S. S. van Dine... i un llarg, excessiu, confús i esbaldregat etcètera.

Tot i que la llista és llarga, he de dir, si no m'heu d'expulsar del paradís imaginari (no sempre coincideix amb el de Milton, sinó més aviat amb l'Inferno del Dante), que les pel·lícules que s'han

fet sobre novel·les d'aquests personatges mai no m'han arribat a interessar gaire. I, en canvi, films basats en arguments d'escriptors que consider mediocres han tingut la virtut de despertar-me la curiositat i una certa admiració, com, per exemple, *Witness for the Prosecution* (1957), basada en l'obra teatral d'aquella flòvia victoriana que nomia Agatha Christie, però amb un actor d'excepció: Charles Laughton.

I és que, ho repetesc, som un poc especial i estrany...

Fins a tal punt és així, que no veig per què m'ha d'interessar *Histoire d'un crime*, de Zecca (1901, quan just acabava de néixer aquest art dit setè: algú en sap la raó?), si no és perquè em va entusiasmar aquell excepcional fotograma del «somni d'un reu».

Tampoc no té res a veure amb el color negre que ara em vengui de gust recordar el film de Robert Siodmak, *The Suspect* —fins i tot el tornaria a veure ara mateix—, sinó amb el fet que hi hagi el Laughton jove que l'interpreta (1944), encara que sigui amb toupé frontal. Em passa el mateix amb el Victor Mature de *Cry of the City* (1949), antí-

aquell de la túnica enrotllada i, per suposat, sagrada, que em va sorprendre per la sobrietat de què feia gala sota el capell de feltre gris.

He de confessar també que el Cain que realment m'agrada no és el de coloraines i més recent, sinó el que Visconti va traslladar al cine amb el títol d'*Ossessione* (1942) enlloc de *The Postman Always Rings Twice*?

I igualment som feliç imaginant-me una vegada més Cynthia O'Neal (per bellesa, ben bé podria ser la nostra Francisca Niell) amb camisa de dormir fins als turmells, un tres quarts de pells de marta i sabates d'argent brillant, en el moment que puja l'escala a *Assignment to Kill* (1969) de Sheldon Reynolds. Quant als detectius de tot pelatge que hi pul·lulen, trob que cap d'ells no arriba a la sola de les sabates del Marlowe de Robert Mitchum—, tret de Quinlan, interpretat per Orson Welles. Tampoc cap Sherlock Holmes no em fa el pes, però aquest criteri canvia favorablement si parlem de *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970) de Billy Wilder o del Holmes que en ocasions interpretava Basil Rathbone.

Ja ho deia abans: de convencions només en reconec una, que és la que va implícita en la transgressió de la realitat.

Així no ha de sorprendre ningú que, per acabar, citi les paraules que Chandler va escriure a James Sandoe, el 1944: «Molt de tard en tard, a un escriptor policíac, el tracten com un escriptor, però això succeeix rarament». I en el cinema, què? Doncs, em fa l'efecte que el ghetto funciona amb la mateixa eficàcia. La diferència és que potser no cal que el tracte sigui especialment despectiu, ja que el cinema és considerat pels mandarins com un art menor. Segui com sigui, jo vaig a les meves: no hi ha cinema ni negre ni cinema blanc, només bones pel·lícules o, dit en vernacle de poble, putes merdes. Amb perdó. ♦



Carmen, (Martha Vickers): — No és molt alt, vostè.  
Marlowe (Humphrey Bogart): — Vaig fer el que vaig poder;  
a *El Sueño Eterno*, 1946





# Cinquenes jornades de cinema i literatura

Francisca Níell

La programació del cinema al Centre de Cultura "SA NOSTRA" finalitza l'any 96 amb un cicle, sota el títol "Cinema i Literatura", dedicat al cinema negre. Com a primícia, us anunciam que l'any 97 aquestes jornades tendran com a tema el Western. L'elecció no és gratuïta ja que, fent un paral·lelisme entre tots dos gèneres, possiblement siguin els que tinguin més afinitats

entre sí; no és casual, per citar un exemple, que les novel·les de l'escriptor William R. Burnett, *El último refugio* i *La Jungla del Asfalto* fossin traslladades al western.

Seguint aquest paral·lelisme, directors tan destacats dins el western com Raoul Walsh, Budd Boetticher, Anthony Mann, Henry

Hathaway o Howard Hawks també són importants realitzadors del gènere negre. Igualment ha passat que directors tan prestigiosos com Fritz Lang, Otto Preminger, John Huston o Jacques Tourneur, han dirigit esplèndids westerns. I és que els dos gèneres, des del punt de vista estructural i de significants, tenen moltes coses en comú: els perso-

natges gairebé sempre es mouen fora de la llei, són éssers solitaris, el seu individualisme està impregnat de llibertat, estan desorientats, a penes tenen lligams familiars (al cine de gàngsters hi sol aparèixer una mare italiana) i la majoria de vegades són perdedors nats. Així mateix, la iconografia està composta per elements netament caracteritzats, fàcilment identificables: cavall/cotxe, capell, armes de foc,... Evidentment, hi ha elements oposats: espai urbà/espai rural, nocturn/diürn, interiors/exteriors, el protagonisme femení (dona submissa/dona vamp), etc. Tal vegada, però, un punt a destacar al mateix nivell (i aquí el guionista juga un paper important) serien els diàlegs: ¿qui no recorda els de *Perdición*, *El sueño eterno* o *Laura* i els de *Dos Caballeros juntos*, *Pasión de los fuertes* o *Johnny Guitar*?

Aquestes jornades, que aniran precedides per una introducció-xerrada-conferència, pretenen analitzar el cine negre dins el context de la seva màxima esplendor. Curiosament, aquest gènere no ha tingut el suficient valor ètico-estètic en les incursions dins el cinema modern, si donam com a vàlid que el gènere mor a finals dels cinquanta. Directors com Dick Richards, Michael Winner, Bryan Singer, David Fincher, Bob Rafelson o els germans Cohen han intentat acostar-se a

l'atmosfera dels clàssics, però, si bé alguns productes els podem considerar d'excel·lent factura, pens que s'allunyen bastant dels seus predecessors. Pensem que aquesta atmosfera de què parlem reflectia de manera gairabé documental la realitat político-social que es vivia al EUA en aquella època. Una petita reflexió: ¿Algú ha vist una il·luminació semblant a la de pel·lícules com *Historia de un detective*, *Forajidos*, *Los sobornados* o *Sed de mal* en pel·lícules actuals? Admet excepcions de l'estil de *Fuego en el cuerpo* o *Muerte entre las flores*. En canvi, Lawrence Kasdan, Walter Hill i Clint Eastwood, per exemple, sí han aconseguit reproduir l'atmosfera dels mestres del western com Delmer Daves, John Sturges o John Ford, aquest, que fins i tot ens feia ensumar l'olor del cafè, no va dirigir pràcticament cap pel·lícula del gènere negre. Finalment, en aquestes jornades veurem escriptors als títols de crèdit tan importants com W.R. Burnett, James M. Cain, William Faulkner, Graham Greene, Don Tracy, William P. McGivern, Leight Brackett, Raymond Chandler, Richard Brooks, Frank Nugent, etc.. i directors com Frank Tuttle, Howard Hawks, John Huston, Robert Siodmak, Fritz Lang, Otto Preminger i Jacques Tourneur. ♦



## ¿Negre, blanc, gris?

J.A. Mendiola

Si ja és difícil definir el que és un gènere, pel que fa al cinema negre es pot dir que és gairebé impossible. Antoni Serra sempre ha assegurat que els gèneres no existeixen, que són un invent de la indústria. Si en qualcun d'ells queda clar és amb el "negre", del que ja s'ha escrit tot, s'han plantejat tot tipus de teories, quasi tantes com pel·lícules, que es rodaren molt abans que el terme de "film noir" començés a funcionar. Tothom sap que l'etiqueta l'hi posaren els francesos, a més de qualche novel·la i altres tantes pel·lícules, encara que fou una vegada acabada la Segona Guerra Mundial, mentre que el detonant del canvi de rumb en la novel·la policiaca fou el "crack" del 1929, la llei seca, el naixement de les bandes organitzades, etc. El que traduït en literatura fou definit com l'escola realista de la novel·la policiaca. I ja estam un altra vegada contant el que està escrit a mils de pàpers.



El que sí podem trobar és un element diferenciador, un punt de ruptura, a nivell del gran públic, tant en cinema com en literatura (els famosos "pulp" que es venien per entregues) i és el que els personatges no són

negres ni blancs, grisos que els converteixen en més humans. Ningú és tan dolent, però sobretot ningú és tan bon allot. El que està clar és que dins el "gènere" hi caben molts altres elements prou coneguts, des del melodrama a la crònica social, el document com a teló de fons, de la història d'amor a l'acció. Hereu de l'expressionisme alemany i molt vinculat a la literatura.

Què resta del "gènere"? Rostres i noms. Cagney, Robinson, Huston, Preminger, Dmytryk, Mary Astor, Lauren Bacall, George Raft, Elisha Cook jr, Paul Muni, Orson Welles, Garfield, Siodmak, Bogart, és clar, i una llista immensa que ens omple de bons records, de pel·lícules meravelloses, lligades a novel·les igualment bones i inoblidables, que mai guanyaren un Òscar, a tot estirar foren nomenades, com és el cas de *Doble Indemnity* de Wilder, *Laura* de Preminger o *The Killers* de Siodmak. ♦

- Tu ets Atil·la, l'hun, davant les portes de Roma  
Rolls Royce (Clive Brook) a Bull Weed (George Bancroft) a *La Ley del Hampa*, 1927





# Sostiene Pereira

Francisco J. Díaz  
de Castro

**S**ostiene Pereira és d'aquestes pel·lícules que s'han de rumiar per saber si a un li agrada i perquè. Almanco aquest ha estat el meu cas. Un desconfia, ja que és molt forta l'estirada de la novel·la d'Antonio Tabucchi sobre la qual es basa el guió, i més encara la presència abasagadora i gairebé en solitari d'aquest portent del cine que és Marcello Mastroianni. És evident que, tractant-se de llenguatges diferents, qualsevol intent de lectura que provi d'anar de la novel·la a la pel·lícula o a la inversa està encaminat al retret, perquè la càmera no pot suplir les paraules, de la mateixa manera que amb aquestes no n'hi ha prou per reflectir els mil i un matisos que pot generar l'expressió d'un rostre o una determinada seqüència fotogràfica. En fi, l'eterna discussió sobre el difícil matrimoni del bon cine i la bona literatura, com en el cas d'El cartero (y Pablo Neruda) a partir d'Skarmeta.

La crítica del film apareguda en un diari fa un parell de mesos es titulava, amb enginy fàcil, "Sostiene Mastroianni", i és cert a mitges, perquè també la música de l'eficax Ennio Morricone subratlla i enfatitza molt bé certs moments d'alt lirisme i la fotografia de Blasco Giurato, tot i que una mica autocomplaent i un punt en excés contrastada, sap expressar en encertats enquadraments tot allò que el guió ha deixat fora. El guió, en fi, l'han organitzat Roberto Faenza, Sergio Veccio i el mateix Antonio Tabucchi des d'una història en la qual la recurrència amb què el metge repeteix "Afirma Pereira que..." és la clau narrativa d'un testimoni, que aparenta no estar segur del tot —i aquest és el millor aspecte—, sobre l'evolució psicològica i sentimental del protagonista.

No fa nosa la veu en off que contribueix a sintetitzar la història, tot i que de vegades és innecessària perquè l'esquema de l'acció és suficientment eloqüent: a la turbulenta Lisboa de 1938, el veterà periodista Pereira s'interessa, pel seu full cultural, per un jove aficionat a la literatura. Li encarrega necrolò-

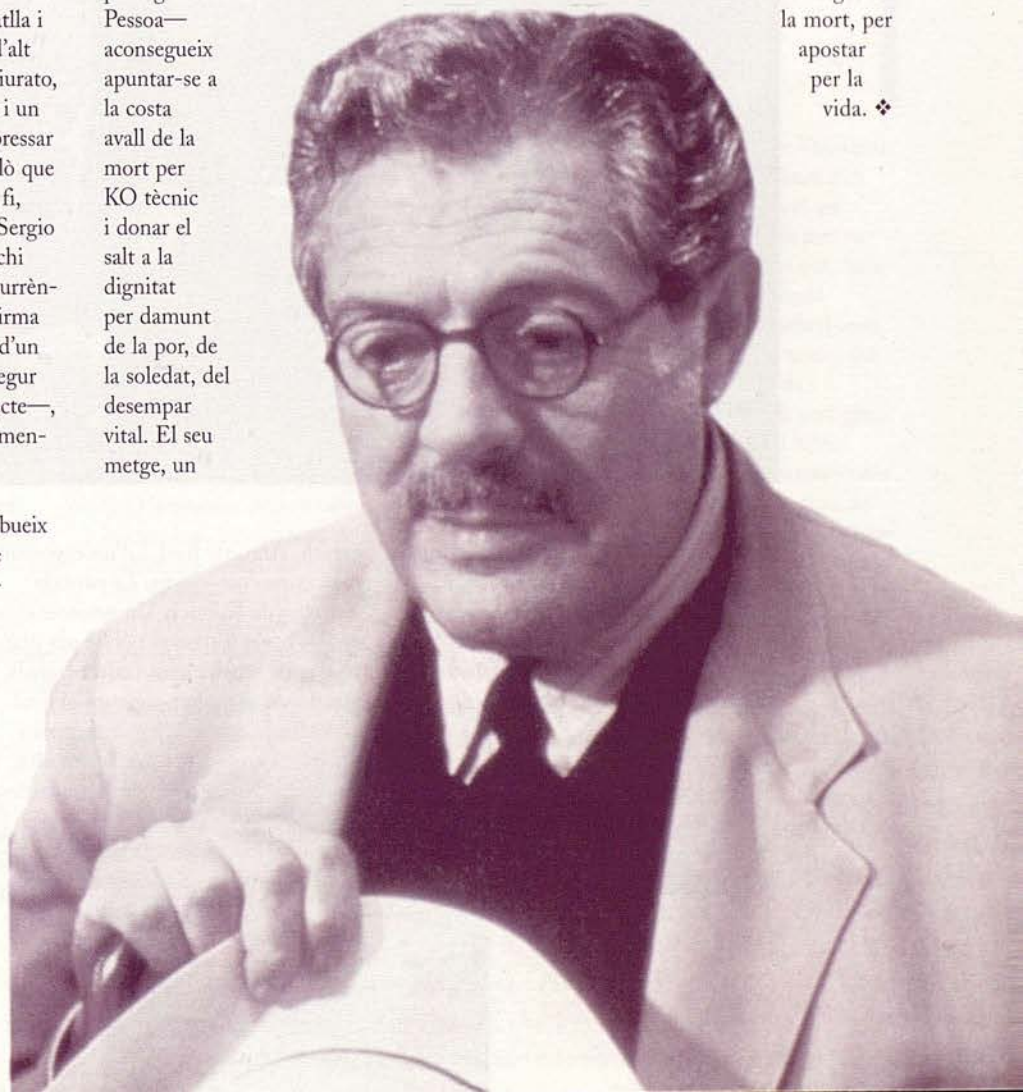
giques anticipades que el jove realitza amb una apassionada càrrega ideològica inacceptable per un diari apolític en temps de feixisme. Ja saben. En realitat, l'al·lot està cercant voluntaris per defensar la República espanyola i tracta d'implantar-hi Pereira. Ho aconseguirà, finalment, pagant un preu molt alt.

Aquesta no és una pel·lícula testimonial ni política, sinó una pel·lícula de personatge. L'esquematisme ideològic és evident, encara que versemblant, i els matisos costumistes —el capellà, la policia, la vella Lisboa vella— una mica redundants: encara que tot espectador (almanco mentre compleix el seu rol com a tal) sol tendir a identificar-se amb el feble i amb les víctimes de la injustícia i de la violència —ja deia Machado (Antonio) que dels punys no neixen idees—, allò que acaba interessant-nos no és com sortirà Pereira de l'embull, cosa que fa amb un renouer una mica inversemblant, sinó de quina manera el model humà que encarna —no tots els portuguesos són Pessoa— aconsegueix apuntar-se a la costa avall de la mort per KO tècnic i donar el salt a la dignitat per damunt de la por, de la soledat, del desempar vital. El seu metge, un

simpàtic Daniel Auteuil, l'ajuda eficaçment amb el seu equilibri ideològic i la seva desdramatització d'allò desdramatitzable.

Sobre aquest esquema bàsic es desenvolupen altres temes que seria llarg debatre ara, però que sempre són a la palestra i que Tabucchi i Faenza sentencien a la seva manera: la literatura no podrà estar mai d'esquena a la política, tot i que li giri l'esquena; l'angoixa del temps destructor, inevitable, pot resoldre's en fuites cap endavant; el detall de les relacions humanes gairebé sempre ho és tot; no acabarem mai de conèixer-nos a nosaltres mateixos; la mort és una mala promesa; Lisboa és una meravella, etc., etc. Ben pensat, la pel·lícula val la pena perquè, amb Mastroianni pel mig, Faenza aconsegueix comunicar-nos l'apertura mental i la sensibilitat del seu Pereira i, sobre-

tot, el que crec que és el missatge darrer de Tabucchi, que mai és tard, ni tan sols quan un es troba perdut en els celatges de la mort, per apostar per la vida. ❖







# Trainspotting: fills d'un déu desconegut

Claudio Klynhout

**N**i tan sols d'un Déu menor, o de color, o d'un Déu sexista, racista o classista; simplement d'un Déu desconegut.

Massa forta pel puritanisme americà, massa sòrdida per un públic majoritari. Així és *Trainspotting*, el major èxit comercial britànic dels darrers anys, i la segona pel·lícula —després de *Tumba Abierta*— de Danny Boyle, cridat a ser el nou *enfant terrible* de la cinematografia europea.

*Trainspotting* no s'assembla en res a un episodi de *La Casa de la Pradera*, tot i que hi passen conflictes familiars, tampoc s'acosta als asexuals i

cions X i JASP. Basada en la novel·la i recent best-seller del britànic Irvine Welsh, mostra un submon de ionquis, sexe, delinqüència, narcotràfic i alcohol encarnat en herois passats d'heroïna. Aquesta contribució britànica se suma a treballs com *Historias del Kronen*, *El odio*, *Natural Born Killers* o *Pulp Fiction*. *Trainspotting* destila, a pesar de la cueltat de les seves imatges, un sentit de l'humor mordaç, capaç de desdramatitzar el dolor o el patetisme del tema, i de neutralitzar les arcades que flueixen en l'espectador. S'inscriu en un gènere de cine denúncia, prolix a la filmografia britànica amb realitzadors com Stephen Frears, o el realisme social de Ken

els ambients, fins i tot l'elecció de la música i la seva incorporació a les escenes, destaquen notablement en el treball. La mateixa elecció de Santiago Segura com a director de doblatge al castellà, suposen un risc certament peculiar.

Fugir cap endavant o embrutar-se en la marginalitat és el dilema de Mark Renton (Ewan McGregor) i la seva colla de quatre amics: Bebbie (Robert Carlyle), alcohòlic i psicòpata violent, que no consumeix droga; Spud (Ewen Bremner), oligofrènic i heroinòman convençut; Sick Boy (Johnny Lee Miller), estufat ninot que es vanta de saber-ho tot sobre

Sean Connery i del seu autocontrol sobre les drogues; i Tommy (Kevin McKidd), un al·lot sa, que paradoxalment s'enganxarà i acabarà els seus dies contaminat per la sida. Ells, al costat de les seves al·lotes, transiten per l'autodestrucció; desocupats, pispes, ionquis, nihilistes, violents i vulgars discorren pels suburbis d'Edimburg. Per què haurien de canviar el seu *modus vivendi*? L'alternativa a integrar-se en una vida de consum i d'un sistema social en crisi, la substitueixen per la seva manera de dir sí a la vida, per la cultura de la droga. *Trainspotting* aposta dur per la transgressió, la irritació i l'ofensa, i engalana amb irònic humor les situacions més fortes com les bregues del violent i temut Bebbie; els recargolaments de Mark en un lavabo nau-



poètics relats de Gloria Fuertes, encara que posseeix un lirisme suburbial, ni s'aproxima a un tema mèdico-social de programa —show— divulgació del Dr. Beltrán, s'acosta més als nous plantejaments publicitaris de Benetton.

Boyle, i el mateix equip tècnic de *Tumba abierta*, es varen reunir a la primavera de 1995 per rodar la història d'amistat i traïció d'uns joves marginals crescuts a cavall entre les genera-

Loach, Antonia Bird, i d'un exponent tan clàssic com vigent, *La naranja mecànica* de Kubrick. Un projecte com aquest havia d'apostar també per plantejaments tècnics gens convencionals; així doncs, el començament i el final, la desfilada dels crèdits, la successió d'angles baixos o excessivament alts, l'efecte de càmera damunt les espatlles, plans a ran de terra, plans en oscil·lació diagonal, repetició o superposició d'imatges, el sentit de l'escala,

seabund i el buceig surrealista a través de la tassa immunda d'un WC, el funeral de Tommy, l'escatològic berenar familiar de Spud, les disquisicions sobre la vida... Després d'haver contemplat com Demi Moore s'ha enquinçat les vestidures, *Trainspotting* és com una bufetada d'adrenalina, un passeig entre l'hiperrealisme i l'absurd, encara que Demi és molta Demi. La provocació, les lectures i la moralina estan servides. ♦





Josep C. Romaguera

# Más allá de las nubes

(*Par Dela Les Nuages*) de Michelangelo Antonioni i Wim Wenders

Després d'una sèrie d'anys en silenci, Michelangelo Antonioni —amb la col·laboració de Wim Wenders, que ha realitzat el marc extern dels relats— ens torna a proposar un viatge —com ell diu— “cap a la verdadera imatge d'aquella realitat absoluta i misteriosa, que ningú veura mai”. A *Par Dela Les Nuages* pren com a patró quatre relats breus —del seu propi llibre titulat “Quel bowling su Tevere”—que reflecteix la complexa mirada d'un cineasta que constata la impotència del cinema davant una realitat que és ambigua, plena de múltiples significats. El cineasta de Ferrara ens proposa com l'anàlisi, l'estudi de les aparences de l'exterior de les coses pot deixar-nos veure el misteri de les seves interioritats; i com podem endinsar-nos a la realitat i arribar fins el límit de la irrealitat, els dos nivells paral·lels on es mou el món i l'home. El protagonista absolut del film és el mateix Antonioni i tot el seu pensament, projectat sobre imatges que proposen l'observació de les coses com un camí cap a la intuïció poètica. En l'escena final, a manera d'epíleg John Malkovich, l'alter-ego d'Antonioni, i que al llarg del film realitza la funció de narrador, tanca la pel·lícula amb una afirmació prou sig-

nificativa: “Nosaltres sabem que davall la imatge revelada, existeix una imatge més fidel a la realitat, i sota aquesta una altra encara, i que darrera d'aquesta última pot aparèixer de nou una altra imatge. Fins arribar a la imatge vertadera de dita realitat absoluta, misteriosa, que ningú mai veura”. Per això el silenci i la comunicació visual dominen sobre l'ús de la paraula en aquest film, com ho demostra la calculada planificació de la pel·lícula i una posta en escena pausada i serena basada en llargs plànols—seqüències.

La primera història està inspirada en el relat “*Cronaca di un amore mai esistito*” i ens descriu el desig existent entre una parella, un desig que s'inicia amb la primera mirada i perdura al llarg del temps sense arribar a convertir-se en plaer. Aquesta narració s'oposa al quart relat, “*Questo corpo di fanfo*”, que em sembla el més bonic de la pel·lícula juntament amb l'anterior. En ambdós casos ens trobam davant uns personatges sotmesos a les seves pròpies decisions i les seves conseqüències (cosa que Antonioni no ens mostra); però també podem observar unes històries d'amor lligades a la seducció i la sublimació. El segon capítol, titulat “*La ragazza il delitto*”, guarda relació amb aquest punt;

però introdueix una variant important: en aquest cas és el director qui forma part de la ficció del relat. El capítol que presenta majors diferències és el tercer, “*Non mi cercare*”. Des del punt de vista formal el relat es presenta fragmentat; en quant al tema en qüestió, l'eix central gira entorn del desengany amorós. Sens dubte aquest és un producte original i totalment absent de modes comercials i culturals, d'una bellesa inhabitual pels temps que corren i adornat per un alè poètic que suggereix a l'espectador a participar (interpretar) de les imatges; o, el que és el mateix, de la mirada d'Antonioni. ♦



# La canción de Carla

(*Carla's Song*) de Ken Loach

Josep C. Romaguera

No fa molt, quan es parlava de Ken Loach, s'imposava la imatge d'un mil·limètric francitador que apuntava amb precisió crítica cap a la societat britànica sota el mandat dels conservadors, i denunciava les condicions sociopolítiques juntament amb missatges de caràcter socialista; ara, com ho demostren els seus darrers films, sembla que hagi decidit incloure tota una sèrie de conflictes internacionals que augmenten la seva temàtica cinematogràfica sense distanciar-se de les seves principals preocupacions. La pel·lícula que aquí s'analitza confirma aquesta nova tendència del cineasta britànic que ens narra la història d'amor entre una refugiada nicaragüenca, Carla (Oyanka Cabezas), i el conductor d'un autobús públic, George (Robert Carlyle). L'inici d'aquest enamorament es situa a Glasgow (ciutat d'Escòcia) per traslladar-se, cap a la meitat de la pel·lícula, a Nicaragua on es lliura una aferrissada lluita entre el govern sandinista i la contra. Si, com es pot veure a l'argument de la pel·lícula, resulta que ens trobam davant una narració dels fets fragmentada en dos espais físics diferents, desenvolupats dins un temps

lineal, també cal indicar que aquesta duplictat es du a terme en l'eix central de tota la història. M'explicaré: en primer lloc podem observar com el subjecte central per a contar la història és George; ell és qui apareix gairebé en totes les seqüències del film, i a ell és a qui l'espectador segueix al llarg de la pel·lícula; però, en segon lloc, podem veure com el personatge de Carla s'erigeix en el tema principal juntament amb les seves preocupacions i un cert misteri psicòtic que l'envolta. Em sembla que el film comença de manera força interessant; el personatge de George (en una bona interpretació de Robert Carlyle, qui podem destacar en un altre film com *Trainspotting*) porta el pes de la història i l'espectador l'acompanya mogut per la curiositat i un estrany instint de fraternitat

despertat per l'aparició de Carla. Tota l'estada a Glasgow té les millors qualitats d'un Loach en forma que es troba en el seu terreny; en aquesta primera mitja part sorgeixen un estil i forma narratives que engloben el documental i la dramatització d'històries vertaderes, a més rebutja el sentimentalisme per aferrar-se a un irònic i dur realisme. Quan l'acció es trasllada a Guatemala, crec que la pel·lícula perd gairebé totes les qualitats inicialment vistes i Loach es desenten d'uns personatges i passa a interessar-se per un altre tema. Així, un personatge com el de Scott Glenn, que sembla sortir d'un film de Oliver Stone, apareix (i desapareix) en dues escenes irrelevants pel transcurs de la narració i tan sols es dedica, en la primera, a exposar la filosofia de la revolució i a solidaritzar-se amb els drets humans dels sandinistes; i en la segona parla del terrorisme polític-internacional de la CIA. En definitiva, un producte irregular que navega entre dues aigües i decepciona vistos els anteriors treballs de Loach i les expectatives que desperta l'alt nivell que demostra tenir com a director. ♦







Joan Boyer

# L'exuberància de la misèria

Potser a força de telenotícies i contertulís radiofònics, ens hem acomodat a una certa noció de la misèria. Per ventura estam massa avesats a reparar els mateixos tòpics sobre la drogaddicció, l'atur, la conjuntura econòmica, la política. Profundo carmesí ha fet que ens capbussàssim de cop, d'una manera força traumàtica, en les profunditats de la misèria. I aquesta se'ns ha mostrat oberta com una flor exòtica per oferir-se'ns en l'excés de la seva plenitud. Hem hagut de badar bé els ulls si volíem entrellucar entre la torrentada d'imatges, entre l'erupció de personatges, algunes de les seves cares. És així com hem pogut observar la misèria de la hipocresia d'una Marisa Paredes tan beata com racista, tan repressora com libidinosa. O la misèria de la ignorància d'una mafia desfressada de policia, incapaç d'entendre la transcendència d'una perruca. O la misèria de les ambicions limitidíssimes d'una vídua tanguista i arravatada, "las alas de un pájaro enjaulado", com ella mateixa reconeix. Res, però, comparable a l'esclat de matisos que ens ofereix la parella protagonista. Quan hi són ells, la misèria s'ensenyoreix de qualsevol seqüència, de la paraula més vàcua: desclosa les parets pintades d'un verd



i d'un mostassa intensa, sol·la el vestit vermell de Regina Orozco, embruta l'esma de piques i banyeres. És una misèria tan densa, tan llefiscosa, que pots ensumar com impregna l'alè pudent de Regina. Hem hagut d'aprendre que la misèria es presenta sota una gamma tan variada de colors i de gusts que no podíem ni sospitar. Hem hagut d'aprendre també que pot resultar tan intensa que deixa d'esser una desgràcia o una sensació per esdevenir gairebé un sentiment -tan urgent com l'odi-, gairabé un instint -tan poderós com la pulsio sexual. I encara més: pot brollar amb tanta força que arriba a sublimar-se. Per exemple, pot transformar un pinyol en el seient de darrera d'un coixe polsós i rovellat

en una mostra d'erotisme una mica desesperança, tal volta, però amb piano i violí, com Déu mana.

Arturo Ripstein ho filma tot amb una calidesa fotogràfica que primer desconcerta, però que després t'és la clau per entendre una altra de les cares de la misèria: la d'una poieticitat estranyíssima, eixuta i gratallosa. Els seus moviments de càmera lents, els seus trèvel·lins acaronadors contrasten amb el neguit de tots els personatges, que tothora mouen les mans i parlen amb frases entretallades, freturosos d'una mica d'afecte, de companyia, de comprensió. La càmera llenega segura, parsimoniosa, per un panorama desolador i, discretament, fa que ens fixem en la mare morta a ganivetades que roman en segon pla o en la presència inquietant de Regina, que s'interposa, també en segon pla, entre Daniel Giménez Cacha i cadescuna de les seves conquestes femenines.

Abandonam la projecció aclaparats per tanta hipèrbole, incapaços de pair tant d'esperpent, encollit davant l'exuberància de la misèria. Però sobretot, espantats per la intuïció tèrbola que tot plegat és tan real, tan tremendament físic com tots els quilos de carn de la mujer gorda. ❖



Joan Obrador

# Profundo carmesí: "Els límits del cor"

En veure *El Piano* de Jane Champion, em vaig demanar si existia el "cinema femení". En aquella ocasió, a pesar que vaig interpretar-la des d'una mirada femenina, em va quedar el dubte sense resposta. Ara, amb la darrera pel·lícula d'Arturo Ripstein, la resposta s'ha fet evident: sí que existeix un cinema femení; perquè hi ha una manera peculiarment femenina de sentir el món. Si miram la fitxa tècnica de *Profundo Carmesí*, ens adonarem que es tracta d'una obra prioritàriament femenina: destaquen les dones en la producció, en la direcció artística, en el vestuari i el guió l'ha fet una dona: Paz Alicia García. Ripstein deixa la seva empremta personal en el film: es tracta d'un reflex del Mèxic profund, amb personatges esperpèntics i on no falta la influència del surrealisme de Buñuel, acompanyat d'un petit homeatge a l'universal aragonès: en lloc de fer una paròdia de l'Última Cena Sopar de Jesucrist, es fan unes peculiars nocces dins d'un cementiri catòlic. Però, aquest film és fonamentalment un film de guió

i, aquest, l'ha fet una escriptora. Paz Alicia, a l'hora d'enfrontar-se amb el paper en blanc, més que contar una simple història d'amor, es planteja una qüestió: fins a quin punt seria capaç d'estimar una dona que no ha conegut l'amor autèntic en tota la seva vida? La resposta ens l'ofereix Coral, una dona romàntica i rebutjada per la societat per grassa i pel seu temperament inestable. Estimarà Nicolás Estrella fins a la bogeria, serà capaç d'abandonar els seus fills per ell; quan s'adona que és un estafador i que viu de les dones, s'unirà al seu amant per fer més profitós el negoci; quan serà "necessari" cometre el primer assassinat, ho farà ella, perquè ell no s'embruti les mans. De fet, els seus oficis d'infermera i d'ajudant a la "morgue" la fan més apta per l'art de l'homicidi que no ell. Darrera de la màscara de seductor espanyol, Estrella no és més que un miserable, per la seva calvicie i la migranya que li impedeix ser un home

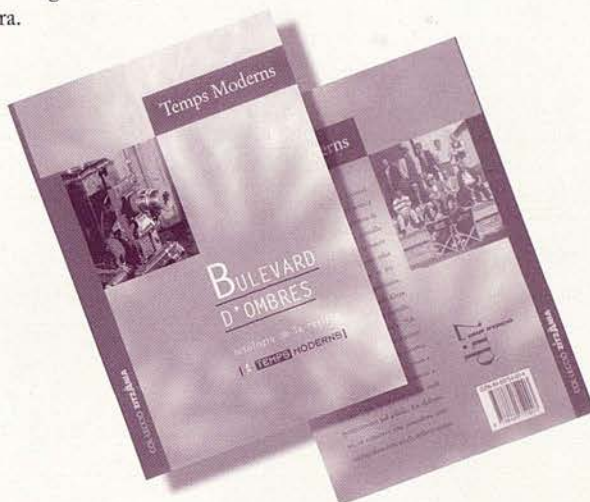
com cal. Coral i Nicolás, sense saber el motiu, faran un viatge orgiàstic de sang; fins que ell prendrà l'única decisió pròpia: cridar la policia perquè aturin el que ells no són capaços d'aturar... És curiós com és l'element masculí qui posa el límit a les lleis irracionals del cor. Coral, després de matar una nina com la seva, ja ha perdut el sentit de la realitat i és incapaç de prendre qualsevol determinació. En el moment que els apliquen la llei de fugues, només sap una cosa: que és el dia més feliç de la seva vida perquè mai més la separaran del seu amor. ❖





# Programació cine Centre de Cultura "Sa Nostra" mes de novembre

**J**a és al carrer, guardat rere els mostradors de les llibreries, el número 4 de la col·lecció literària ZITZÀNIA que, amb el títol de BULEVARD D'OMBRES ens ofereix un recull d'articles i narracions publicats a la revista TEMPS MODERNS des del seu inici i recu- perar així el gaudi de la seva relectura.



## II Cicle la història econòmica al cinema

4 Novembre 1996  
*PAISAJE DESPUES DE LA BATALLA* (1970)  
d'Andrzej Wajda

## V Jornades de cinema i literatura

CINEMA NEGRE

6 Novembre 1996  
*EL CUERVO* (1942)  
de Frank Tuttle

13 novembre 1996  
*EL SUEÑO ETERNO* (1946)  
de Howard Hawks

20 novembre 1996  
*CAYO LARGO* (1948)  
de John Huston

27 novembre 1996  
*EL ABRAZO DE LA MUERTE* (1949) de Robert Siodmak

Imprescindible	⚡													
Molt bona	4													
Bona	3													
Regular	2													
Poc interessant	1													
Sostiene Pereira	⚡	4	3	3	⚡	4	4	3	4	1	3	3		
Tesis	4	3	3		⚡	4	4	4	3		3			
Trainspotting	3	3	4	4	4			3	⚡		3			
Profundo carmesí						3	4	4			⚡			
Más allá de las nubes					4		4			2		⚡		
Lone star		3			3	4	2	⚡						
El último viaje de Robert Rylands								⚡						
Tiempo de matar	⚡			2	3	3	3	2		1		1		
Belleza robada	1	2	4	3	4	4	3	3		4	4	2		
Bwana		4	2		4	4	4	3						
La brigada del sombrero		3	4	4	3		2			3		2		
Tu nombre envenena mis sueños			4	3	3		3	2						4
La canción de Carla				3	4	3	4	1	3		2			
Dead man									4		2	4		
Taxi			4	3	3	3	3	2			2			
Bajo la piel			3			3	4							
Tormenta blanca		2		2	2	3	4		2		2	2		
Indepence day	4		2	0	3	2	1	0	1	2	2	0		
Twister (tornado)	4		2	1	2	2	2	2	2			2		
Beautiful girls				3			2	2		3				
La isla del dr.Moureau				1	3		2		1					



Amb Nòmina Viva  
guanyarà més



NÒMINA  
VIVA

"SA NOSTRA"  
CAIXA DE BALEARS

"SA NOSTRA"

Obra Social i Cultural

PUBLICACIONS DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS